

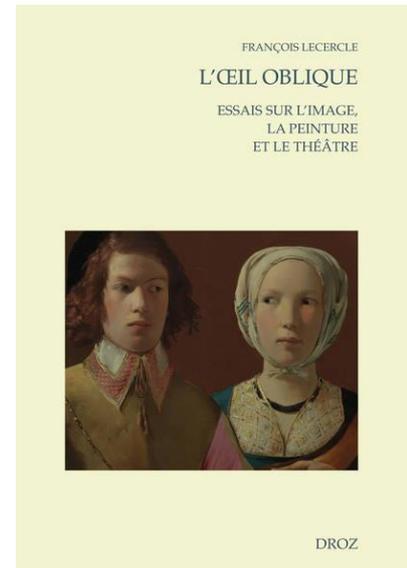


## Pour un strabisme herméneutique

- *Jérémy Sagnier*

A propos de l'ouvrage :

**François Lecercle**, *L'Œil oblique. Essais sur l'image, la peinture et le théâtre*, « Les Seuils de la Modernité », Genève, Droz, 2020, 568 p., 978-2-600-06042-4.



Ce volume, paru chez Droz à l'automne 2020, rassemble des articles sur la peinture et la littérature publiés entre 1990 et 2015 par François Lecercle. La sélection et la réédition ont été assurées par six de ses anciens doctorants (Guillaume Navaud, Emmanuelle Hénin, Pouneh Mochiri, Zoé Schweitzer, Lise Wajeman et Enrica Zanin), qui se sont également chargés de rédiger l'avant-propos général et l'introduction de chaque partie. Même si *L'Œil oblique* semble être né d'une forme d'hommage de disciples à leur maître – François Lecercle ayant désormais le statut de professeur émérite à Sorbonne-Université –, la sélection des textes comme la construction globale du volume lui donnent une portée plus large que sa genèse pourrait le laisser penser. D'abord parce que le livre se refuse délibérément à être une simple anthologie. Même si des annexes nous donnent à lire la bibliographie exhaustive de l'auteur, les articles réunis ici « ne prétendent pas former un échantillon représentatif », selon l'aveu même de l'intéressé (p. 11), qui préface le tout d'une brève « note de l'auteur ». Il faut dire qu'il aurait été ardu d'opérer une sélection « représentative » parmi les cent quarante-neuf articles rédigés par F. Lecercle au cours d'une carrière qui entre dans sa cinquième décennie. Disons que le volume est surtout représentatif d'une démarche. Il a en effet été élaboré selon un principe bien plus stimulant que celui de l'anthologie : il s'agit de suivre un



fil conducteur à travers la variété de thématiques abordées par l'auteur. Le fil conducteur en question est résumé de la manière suivante par F. Lecercle :

S'intéresser à des œuvres qui ne se livrent pas à une observation directe mais à la dérobée, c'est-à-dire à ce qu'on appelle un regard en coulisse. Comme elles ne désignent jamais un objet que pour en cacher un autre, leurs significations ne peuvent se saisir que de façon oblique, en allant au-delà de ce qu'elles donnent à voir pour atteindre ce qu'elles donnent à ne pas voir (p. 11).

Autant dire que le titre, *L'Œil oblique*, est particulièrement heureux. Il s'agit de rendre à l'interprétation, quel qu'en soit l'objet, une valeur oculaire, si ce n'est scopique. L'œuvre voit autant qu'elle est vue, et ce jeu de regards est au cœur de la quête de l'auteur, qui l'utilise pour faire advenir – en biais, par des jeux de détour et de contournement interprétatifs, souvent habiles mais jamais immotivés – une profondeur sémantique renouvelée.

Cette méthode – au sens étymologique : « recherche d'une voie nouvelle », qui serait en l'occurrence un chemin de traverse – est appliquée à une grande diversité d'objets, dans une pure tradition comparatiste d'érudition et de curiosité. Du point de vue chronologique, la première modernité se taille naturellement la part la plus importante, le XVI<sup>e</sup> siècle en particulier. Mais cela n'interdit pas quelques pérambulations, regard en diagonal oblique, vers l'Antiquité (Pline le Jeune) ou même l'art contemporain (Damien Hirst). De manière semblable, si la France et l'Italie sont au cœur des préoccupations de F. Lecercle, on note quelques excursions dans les champs britannique (Shakespeare, Hirst), espagnol (Alonso Tostado) et germanique (Hohenlandenberg). Le tout en retournant chaque fois aux textes, voire aux éditions originales, avec une probité philologique impeccable. Par-delà la diversité des domaines historiques et linguistiques, les objets étudiés par F. Lecercle ressortissent à deux grands domaines artistiques : les arts de l'image et les arts de la scène.

L'ouvrage se divise ainsi en trois parties : « Arts profanes », « Théologie des images et exégèse » et « Arts de la scène ». Un cahier central présente les reproductions en couleurs (d'une très louable qualité technique) de sept tableaux faisant l'objet d'analyses détaillées au sein du livre<sup>1</sup>.

La première partie débute par une section intitulée « Anecdotes et théorie subreptice de l'art ». C'est un choix efficace que d'avoir ouvert le volume par cette section, qui présente des textes et des arguments séminaux dans toute la réflexion de F. Lecercle. C'est le cas en

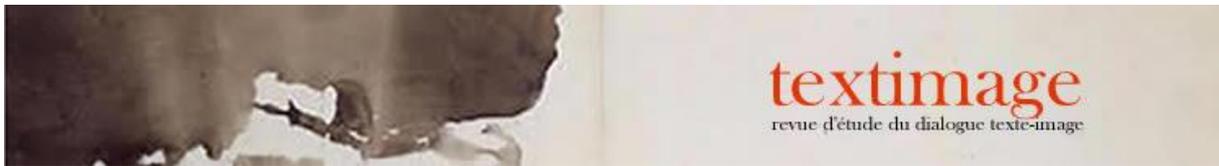
---

<sup>1</sup> Il s'agit, en plus de quatre toiles de Chardin (*La Raie*, *Le bocal d'olives*, *Le buffet* et *Les bulles de savon*) d'une *Vanité* de Van der Schoor, du *Gentilhomme en adoration devant la Madone* de Moroni, et de l'*Annonciation* de Piero della Francesca.



particulier du premier chapitre, qui commente les textes de Pline le Jeune mettant en scène des récits de rivalité entre peintres, respectivement Zeuxis et Parrhasius puis Apelle et Protogène. Il s'agit là bien sûr d'anecdotes connues et souvent rapportées par les historiens de l'art, mais rarement commentées textuellement, et jamais, à ma connaissance, avec une telle fécondité théorique. Ces récits permettent à l'auteur de souligner l'existence, dans les théories de l'image comme dans les productions picturales, d'une dialectique de la dissimulation et de l'ostension. On retrouve dans les textes suivants cette manière de percevoir en filigrane une théorie dans l'anecdote. L'un est consacré à Giotto, mis en scène dans un court chapitre du *Décameron*, au sujet duquel F. Lecercle souligne les prémices d'une revendication de la peinture comme art spirituel. Le troisième texte s'emploie à souligner un paradoxe dans la manière dont les théoriciens de la peinture envisagent l'or, étalon ambigu de la valeur marchande de l'œuvre mais rejeté comme outil artistique, car il détourne de la manière et donc justement de l'esprit de l'artiste.

La section suivante est consacrée aux « Natures mortes et vanités ». Les natures mortes sont celles de Chardin, dont les œuvres sont au centre de quatre articles. Deux d'entre eux proposent une lecture enthousiasmante et originale, respectivement de *La Raie* et des *Bulles de savon* (ce qui relève en soi de l'exploit, tant on pourrait avoir l'impression que tout avait déjà été écrit sur ces tableaux), et les deux autres observent Chardin tel qu'il a été commenté par Diderot (*Salon* de 1763 et 1769) puis Proust (Contre Sainte-Beuve). Le Chardin de F. Lecercle est lui aussi délibérément du côté de la « chose mentale », ce qui ne va pas sans paradoxes et sans tensions. Tension entre l'intellectualisme et la matérialité, le net et le flou, le plaisir et le dégoût, le proche et le lointain, la perception et la cécité... C'est ce dernier terme qui est sans doute le plus important, dans la mesure où F. Lecercle identifie chez Chardin « la cohérence d'une œuvre axée sur un apprentissage de la cécité » (p. 142). Une cécité qui a partie liée au divertissement et au refoulement, ce qui donne sa force à l'analyse discrètement pascalo-freudienne que l'auteur propose de *La Raie*. Cette partie se conclut par un long article sur Damien Hirst. Sa sculpture *For the Love of God*, crâne en platine intégralement recouvert de diamants, suggère à F. Lecercle d'analyser l'œuvre tout entière de D. Hirst comme une parodie de la vanité, aux frontières entre ingéniosité publicitaire et escroquerie artistique. Ou, selon les excellentes formules de l'auteur : homo bulla et bulla speculativa.



La deuxième partie (« Théologie des images et exégèse ») permet, comme son titre l'indique, de passer de l'image profane à l'image sacrée, ou en tout cas à la sacralité de l'image, dans la lignée du doctorat d'État de l'auteur, qui portait sur les théologies de l'image<sup>2</sup>.

Un premier ensemble, très riche, s'intéresse à la « Théologie des images », avec une oscillation très stimulante entre considérations théoriques et études de cas particuliers. Les considérations théoriques sont suscitées par les traités de la première modernité, italienne en particulier. La question du plaisir et de sa réhabilitation dans la théorie de la peinture entre 1550 et 1650 fait ainsi l'objet d'un article montrant combien la sacralisation tridentine du plaisir pictural (chez Paleotti, entre autres) finira par profiter à la peinture profane. Cet article est suivi de son pendant anecdotique, sur les récits (ambivalents, comme le suggère F. Lecerclé) de Vasari et d'Ottonelli racontant comment le pape Sixte IV aurait accordé sa préférence à un tableau abusant de l'or. De la même manière, les textes théoriques visant à défendre l'image sacrée contre les iconomaques sont rapprochés de deux tableaux commentés de près : la Pietà d'Avignon et le Gentilhomme en admiration devant la Vierge de Moreni, ce qui permet d'illustrer concrètement la *translatio ad prototypum* défendue par les théoriciens iconophiles, dans des traités qui ne prennent jamais d'exemple concret. La section se termine par un article étonnant, puisqu'il concerne le Saint-Suaire, qui n'a a priori rien d'une image, mais fut en fait érigé en paradigme pictural par les théologiens après le Concile de Trente. Par une dialectique de l'apparaître et du disparaître que goûte beaucoup F. Lecerclé, cette relique ne révèle un corps que pour mieux en montrer la disparition, dans un mouvement parfaitement caractéristique du rôle des œuvres iconographiques dans la théologie des images.

Un second ensemble, intitulé « Exégèse et interprétation », semble à première vue beaucoup plus composite dans ses objets. Il s'agit d'examiner successivement l'Annonciation de Piero della Francesca (ainsi que le Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur), puis la verbeuse exégèse de la Genèse par le théologien espagnol Alphonse Tostat, et enfin quelques vers de Macbeth. Mais les trois articles se rejoignent au sens où ils pensent l'herméneutique, ses dangers et ses vertiges. Vertige de l'énigme, aux frontières entre visible

---

<sup>2</sup> Guillaume Navaud, dans son introduction (pp. 179-180), revient sur l'enquête entreprise par F. Lecerclé dans ce doctorat d'État resté inédit.



et invisible, en peinture ; du trop, littéral et allégorique, quantitatif et qualitatif chez Tostat, qui commente justement l'épisode de la côte surnuméraire d'Adam ; et vertige du rien dans Macbeth, dont le « *signifying nothing* » fait l'objet de micro- et de macrolectures aussi fines que convaincantes. In fine, c'est une forme de discours de la méthode que F. Lecercle propose dans cette section. Sous l'égide non pas de Descartes mais de Montaigne, dont le célèbre passage des Essais (III, 13) sur « l'entreglose » est cité à deux reprises. Comme Montaigne, F. Lecercle affectionne « l'entreglose » en tant qu'elle se donne des objets-limites, et surtout en tant qu'elle construit une « écriture de l'interprétation » (p. 323) qui démultiplie les strates.

Une troisième et dernière partie (« Arts de la scène ») est consacrée au théâtre, devenu depuis une dizaine d'années l'un des principaux domaines de recherche de l'auteur.

La première section, intitulée « Théâtre et vision », jette un pont évident avec les études précédentes sur la peinture. F. Lecercle met ainsi au jour l'existence d'un important paradigme pictural dans *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou. Le décor y tient une place majeure, puisqu'il est décrit de manière inhabituellement détaillée, y compris dans les répliques des personnages, et de manière à permettre de préfigurer les leçons morales de la pièce, sur les rapports entre illusion et vérité. Dans cette « dramaturgie de l'accommodation » (puisque'on y voit mieux de loin, comme, du reste, chez Chardin) on retrouve par conséquent les ambitions intellectuelles de la peinture telles qu'elles sont défendues par les peintres depuis la Renaissance italienne. L'article suivant révèle un texte très méconnu : l'adaptation anglaise d'*Andromaque* de Racine par John Crowne (Londres, 1675). Cette adaptation présente la caractéristique de placer sur scène le meurtre que Racine se refusait à montrer. Un geste d'ostension qui, comme le souligne Lecercle, fait paradoxalement perdre en spectaculaire à l'épisode. Encore une fois : moins l'œil en voit, plus l'esprit est satisfait. Enfin, le troisième article de la section se penche sur la grande scène du quatrième acte de *La Mère coupable* de Beaumarchais. F. Lecercle la présente comme une scène d'hallucination, dont il décrit, au carrefour entre Aristote et Freud, les effets cathartiques, sur le plateau comme dans la salle. L'hallucination se voit ainsi dotée d'une portée ambivalente, puisqu'elle permet à la fois de fuir un désir psychique et de l'assouvir. Cette vue de l'esprit qu'est l'hallucination est donc aussi jouissance pour l'esprit.

Après quoi, il était logique que la dernière section porte sur « La scène et l'obscène », et, *in fine*, sur la question du plaisir. Plaisir dans l'infanticide pour la Médée de Sénèque, chez



qui la mise en spectacle du crime est facteur de volupté. Cette volupté, de nature sexuelle, a découragé les imitateurs de Sénèque comme les philologues, qui ont pudiquement fermé les yeux sur elle. Seul un certain Jean-Marie-Louis Coupé s'y est montré sensible dans sa traduction, publiée – il n'y a pas de hasard – au même moment que *La Philosophie dans le boudoir*. Cela permet de montrer combien, à l'opposé de la catharsis aristotélicienne, le crime installe, chez Sénèque, une « synergie de l'horreur et du plaisir », véritable « jouissance scopique » (p. 472). De Médée, on passe ensuite au Tartuffe. F. Lecerclé identifie une « stratégie de l'obscène » dans l'œuvre de Molière. La stratégie consiste à attaquer la censure en alliant lubricité et bigoterie, et trouverait son point culminant dans le personnage de Tartuffe, et en particulier dans la fameuse scène 5 de l'acte IV, dans laquelle Orgon, caché sous une table, espionne les avances de Tartuffe à Elmire. Cette scène, par un savant montage de provocations, exacerbe le voyeurisme des spectateurs tout en permettant le rétablissement de l'ordre moral dans la fiction. La scène sexuelle « est convoquée en son absence même » (p. 509), provocation aussi extrême que raffinée. Enfin, le dernier article en reste sur la question de l'obscène dans le XVII<sup>e</sup> siècle français, en s'intéressant à un mouvement de puritanisme linguistique ayant conduit à rendre obscènes un petit nombre de syllabes « sales », associées à la sexualité et au corps (*vi, con, cu, ca*). Or, Molière s'est également employé à déjouer cette censure-là, et notamment dans la fameuse scène du « le » de *L'École des femmes*. Cette dernière scène constitue un cas-limite, puisque la syllabe en question y est fortement désémanisée.

Bien sûr, l'apport interprétatif de F. Lecerclé ne saurait se laisser facilement résumer à grands traits comme je viens de le faire ici. L'intérêt de ces articles vient moins de leurs conclusions – aussi nourrissantes soient-elles – que de leur(s) démarche(s), toujours singulières, ainsi que de la prise de distance fertile du commentateur par rapport à ses objets, dans une dialectique revendiquée de la myopie et de la presbytie. La lecture exhaustive de l'ouvrage fait en outre affleurer quelques lignes de force de la pensée de F. Lecerclé, par-delà la diversité des sujets étudiés. Un petit nombre de concepts, de thèmes et d'outils, par leur retour fréquent sous la plume de l'auteur, laissent penser qu'ils constituent chez lui autant d'obsessions herméneutiques — ou d'étymons spirituels, pour le dire comme Spitzer.

C'est le cas avant toute chose de la figure, absolument centrale chez F. Lecerclé, du « paradoxe », de la « contradiction », de l'« ambivalence », ou de la « tension »... Autant de



manières de suggérer que les choses – les textes, les images – sont plus que ce qu’elles se donnent à voir ; qu’elles recèlent des pièges et des chausse-trappes, ou en tout cas une complexité invisible ; et de faire de l’herméneutique un art de formuler avec concision l’inconciliable. D’où l’insistance sur le caché, dont Emmanuelle Hénin, non sans espièglerie complice, souligne dans son avant-propos le vertigineux empan synonymique dans les textes de F. Lecercle :

Il n’est pas fortuit que l’adjectif « subreptice » revienne si souvent sous sa plume, trahissant une obsession pour le sens voilé, dissimulé, embusqué, détourné, oblique, dévoyé, gauchi, éludé, évasif, esquivé, suspendu, flottant, indécis, flou, brouillé, incertain, mêlé, ambigu, mouvant, vacillant, instable, latent, masqué, obscur, énigmatique, occulte, furtif, fuyant, clandestin, illicite, prohibé, obscène, censuré (pp. 7-8).

Cette hantise du sens ambivalent et subreptice me semble témoigner d’un imaginaire psychanalytique qui, assez curieusement, n’est guère convoqué explicitement par F. Lecercle. L’*index nominum* renvoie ainsi uniquement, pour l’entrée « Freud » à ... Lucian Freud ! Lacan est toutefois mentionné à deux reprises dans l’article sur Beaumarchais (pp. 443 et 448) et Melanie Klein fait l’objet d’une allusion rapide, dans un article sur la théologie des images (p. 253)<sup>3</sup>. C’est bien pourtant un travail de mise au jour de l’inconscient de ses objets, allongés sur le divan de l’herméneutique, que le critique s’emploie à mener. D’où l’insistance sur une tension (encore une) entre le dégoût et le plaisir, couple notionnel éminemment freudien, et qui ne va pas sans une sublimation évidente, dans bien des cas étudiés par F. Lecercle. À moins que dégoût et plaisir doivent être envisagés sous l’angle aristotélien. Mais le célèbre passage de la *Poétique* sur la mutation du dégoût en plaisir, souvent cité par l’auteur, semble toujours coloré d’une lecture freudienne. Freudiennes également, ou en tout cas psychanalytiques, les notions de pulsion, de deuil, de libido, de « jouissance scopique » (déjà citée, p. 472). Et, bien sûr, le leitmotiv du « phantasme », ce scénario de jouissance dissimulé (pas très bien, en général) dans l’expression d’une psyché. Mais si F. Lecercle ne se réclame pas d’une lecture psychanalytique, c’est sans doute par refus de sembler endosser une grille d’interprétation univoque ; car la critique qu’il met en œuvre n’a jamais rien de systématique, ni dans sa terminologie ni dans ses procédures d’investigation.

---

<sup>3</sup> Signalons que le prénom de Melanie Klein ne prend pas d’accent. C’est bien l’une des rares coquilles que l’on puisse déplorer dans cet ouvrage, décidément trop soigné pour constituer une simple anthologie. Tant qu’à faire, signalons également, pp. 323 et 327, deux chiffres *l* que l’océrisation des articles – je suppose – a transformés en la lettre *l*.



Il faudrait enfin souligner la propension – ou, mieux, la faculté – qu’a l’auteur à faire *parler* ses objets. C’est là une vision logocentrique des œuvres qui rapproche également la critique du travail psychanalytique, ou, en un sens, de l’iconologie menée par Panofsky. Il est frappant, en particulier, de constater chez F. Lecercle l’importance du récit, y compris dans le discours sur la peinture. L’anecdote n’est jamais une simple historiette ni un petit fait piquant. À tout le moins, ce qu’elle vient piquer, c’est la faculté de réflexion théorique. Ainsi du récit mettant en scène Sixte IV ébloui par l’or dans un tableau de Rosselli. Il s’agit là pour le critique d’une « anecdote paradigmatique », qui « ouvre un véritable abîme herméneutique » (p. 227). Même détachée de l’anecdote, « L’image parle », comme le dit F. Lecercle à propos des *Lettoni* de Francesco Panigarola (p. 289). L’interprétation est toujours une lecture, qui relève autant de la vision que de l’audition. Ni de trop loin, ni de trop près : dans un équilibre des focales qui permet au critique de lire les œuvres depuis leur point aveugle, dans ce qui se « donne à ne pas voir », selon une formule qu’il affectionne.